

СИНТАКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ПОДТЕКСТОВЫХ СМЫСЛОВ В РУССКОЙ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЕ

НАТАЛИЯ ПУШКАРЕВА
Санкт-Петербургский государственный университет
pushkarevanata@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье описывается многоуровневая структура текстового смысла в образцах орнаментальной прозы. Данная структура содержит имплицитный уровень, создаваемый синтаксически выражаемыми подтекстовыми смыслами двух типов, для наименования которых вводятся термины «эмоциональный подтекст» и «конвенциональный подтекст». Активизация семантического потенциала ряда синтаксических конструкций и моделей позволяет включить в текст информацию об эмоциональном состоянии персонажей (эмоциональный подтекст) или об условиях развертывания действия (конвенциональный подтекст). Подобная информация извлекается читателем при анализе синтаксической конструкции. Эмоциональный подтекст служит для создания имплицитного фона повествования, расширяя человеческое присутствие и углубляя текстовый смысл. Конвенциональный подтекст служит для уточнения контекста. Данные виды подтекстовых смыслов возникают при такой организации текста, когда традиционные правила согласования и подчинения не работают. Точки возникновения имплицитной информации часто маркируются авторской пунктуацией. Данный способ создания текста с двумя смысловыми планами является характерной чертой русской орнаментальной прозы XX в. и отражает взаимодействие планов диктума и модуса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: синтаксис, орнаментальная проза, подтекст, типы подтекста.

SYNTACTIC WAYS OF SUBTEXT MEANING EXPRESSING IN RUSSIAN ORNAMENTAL PROSE

NATALIA PUSHKAREVA
Saint Petersburg State University

ABSTRACT

The article is dealing with the description of many-level text sense structure in the examples of ornamental prose. This structure contents an implicit level made with two types of syntactical expressed subtext senses. The terms “emotional subtext” and “conventional subtext” are introduced to name these components. Activation of semantic potentials of some syntactic constructions and models gives the possibility to include information about personage’s emotional condition (emotional subtext) and about certain circumstances of the unwrapping situation into the text (conventional subtext). This type of information can be retrieved from the text while analyzing syntactic constructions. Emotional subtext serves for making the narration’s implicit background. It marks human’s presence in the text and makes the text sense deeper. Conventional subtext specifies the context. These types of subtext sense appears in those texts where traditional rules of coordination and subordination don’t work. The points of

subtext appearing can be marked with the author's personal punctuation. This way of making texts with the two-level sense structure is the special feather of Russian ornamental prose of the XX th century and reflects the interaction of dictum and modus.

KEY WORDS: syntax, ornamental prose, subtext, types of subtext.

Полноценная интерпретация художественного текста во многом обуславливается тем, в какой мере читатель способен выявить и осмыслить информацию, заложенную автором. В когнитивных исследованиях решающим фактором, способствующим выявлению информационных уровней текста, называется активная роль адресата, а предназначенность текста для того, чтобы влиять на познавательные и ментальные процессы человека, выводится на первый план (Кубрякова 2001). Текст связан с результатами мыслительной деятельности, поэтому, кроме реализации информативной функции, он выполняет еще и ориентационную задачу, направляя ход мыслительного процесса. Из этого следует, что в нем содержатся два уровня информации: эксплицитно выраженная и та, которая должна или может быть выявлена в процессе мыслительной деятельности (Кубрякова 2001: 77).

В ряде прозаических произведений на вербальном уровне излагается сюжет, сообщается о переживаниях и мыслях персонажей, а комбинации ряда синтаксических средств в сочетании с нетипичной пунктуационной разметкой создают имплицитный смысловой уровень, на котором содержится дополнительная информация, расширяющая представления читателя об излагаемой ситуации. Данную информацию целесообразно назвать **подтекстовым смыслом** или **подтекстом**.

Термин "подтекст" широко употребляется в различных сферах гуманитарных исследований. В литературоведении этим термином обозначаются прямо не декларированная информация, «силой искусства присутствующая в художественном произведении» (Яновская 2010: 5-72), несовпадение значения и смысла высказывания, выявляемое в конкретном фрагменте и возникающее при разрыве коммуникации (Соколов 1998: 175), присутствующие в тексте «реминисценции из литературных и нелитературных произведений» (Гаспаров 1995: 108).

В лингвистических исследованиях подтекст связывается с различными аспектами коммуникативной ситуации (Долинин 1983: 37-47; Кайда 2004; Масленникова 1999), рассматривается в семиотическом аспекте (Голякова 2006: 61-68), оценивается как языковое явление, возникающее вследствие применения определенных лингвистических средств или синтаксических структур (Акимова 1990; Гальперин 2004; Рогова 2001: 155-164).

Подтекстовые смыслы (подтекст) понимаются нами как имплицитные составляющие смысловой структуры текста: эмоциональная составляющая, т.е. переданная языковыми средствами информация об

эмоциональном состоянии персонажей или рассказчика (**эмоциональный подтекст**), и конвенциональная составляющая, т.е. общеизвестная информация, выводимая из грамматических характеристик определенных лингвистических средств и безошибочно идентифицируемая всеми носителями языка (**конвенциональный подтекст**). Конвенциональный подтекст формируется неопределенно-личными предложениями, в которых грамматическая форма глагола передает представление о группе конкретных лиц (Тестелец 2001: 311).

Включение в текст эмоционального подтекста отмечается уже в прозе XIX в., в произведениях М.Ю. Лермонтова и А.П. Чехова. Имплицитные эмоции выявляются в предложениях, структурно отличающихся от традиционной организации сложных предложений в синтагматической прозе. Характерной чертой этих предложений является высокая расчлененность, свидетельствующая о развитии анализизма и создающая *«впечатление внешней фрагментарности событий»* (Акимова 1990: 100). Эмоциональный подтекст в прозе XIX в. создается с помощью вопросительных предложений, оставленных в тексте без ответа, повторов, цепочек номинативных предложений, также выявлены несколько случаев парцелляции. Применение перечисленных синтаксических средств сопровождается нетипичной пунктуационной разметкой (Пушкарева 2012).

В начале XX в. многоуровневая смысловая организация текстов возникает как один из результатов поисков нового художественного языка (Долгополов 1999) и проявляется как специфическая черта в некоторых образцах прозы, которую В.М. Жирмунский называл эстетической или поэтической (Жирмунский 1928: 48), а Н.А. Кожевникова — *«орнаментальной (неклассической)»*, противопоставляемой классической прозе путем сознательного подчеркивания искусственности повествования, *«которое достигается сближением его со стихотворной речью»* (Кожевникова 1976: 55).

Орнаментальная проза насыщена авторскими экспериментами с языком: в ней совмещаются активное словотворчество, архаизация синтаксиса и лексики, применение гротеска, имитация сказовой формы. В текстах возникает *«гипертрофированное ощущение формы, когда слово становится предметом лингвистического эксперимента»* (Валгина 2003: 185). На синтаксическом уровне приближение прозы к поэтической речи выражается в ритмизации, которая связана *«с внутренним смыслом текста, с особой эстетической установкой автора, его эмоциональной и мировоззренческой сущностью»* (Валгина 2003: 185). Яркими примерами, демонстрирующими возможности языка орнаментальной прозы, являются роман А. Белого «Петербург» и проза М.А. Булгакова.

Языковые элементы, составляющие текст романа «Петербург» (1913), отобраны автором в соответствии с его эстетическими взглядами и

поставленной художественной задачей. Синтаксически создаваемый ритмический рисунок текста служит как для выстраивания описания мира в соответствии с авторским видением, так и для передачи восприятия картины мира персонажами. Восприятие и интерпретация смысла читателем происходит с учетом указаний писателя, выраженных не вербально, а синтаксическими способами. А. Белый разработал особую палитру языковых средств, передающих необходимые эксплицитные и имплицитные смыслы.

Имплицитные эмоции сопровождают практически каждую сцену в романе «Петербург». Синтаксические средства формирования эмоционального подтекста, использовавшиеся в прозе XIX в., применяются в полном объеме, однако к ним добавляется новый компонент: бессоюзные сложные предложения, на стыке частей которых возникают скрытые смыслы. Для восстановления смысла необходимо провести анализ пунктуационной разметки, поскольку точка с запятой, тире и двоеточие обозначают хорошо прочитывающиеся отношения между частями бессоюзного сложного предложения (Шубина 2006: 158). Эти особенности пунктуации становятся важным способом обозначения скрытых смыслов, последовательно применяемым на страницах романа. Кроме того, пунктуационные знаки служат для выдвижения на первый план композиционно важных элементов. Например, в отрывке, передающем мысли террориста Дудкина, услышавшего в толпе напугавшую его фразу и старающегося успокоиться:

Просто он от себя присоединил предлог: *ве*, *ер*: присоединением буквы *ве* и твердого знака изменился невинный словесный обрывок в обрывок ужасного содержания; и что главное: присоединил предлог незнакомец (Белый 1981: 28).

Поставленные в первой части предложения двоеточия способствуют актуализации изъяснительных отношений между частями бессоюзного сложного предложения. Эти отношения реализуются последовательно: сначала разъясняется, какой предлог был присоединен, затем, после второго двоеточия, объясняются последствия присоединения предлога. Образуется уточнение к уточнению, а внутри предложения названия букв *ве* и *ер* оказываются выделенными двоеточиями с двух сторон. Таким нестандартным образом представлено и выведено на первый план обстоятельство, лексически обозначенное как «*обрывок ужасного содержания*». Это обстоятельство занимает все мысли персонажа, и его графическое представление сразу бросается в глаза при чтении отрывка. Названия букв, помещенные с помощью двоеточий в рамку, формируют своеобразный кадр, читатель вынужден замедлить чтение, обдумать данный отрывок и интерпретировать его смысл.

Двоеточие появляется еще раз, в последней части бессоюзного сложного предложения, помещая в поле зрения читателя элементы *ве, ер, присоединил предлог незнакомец*. Повторы словосочетания *присоединил предлог* в сочетании со словосочетанием *присоединение буквы* нагнетают ощущение беспокойства. То же эмоциональное состояние возникает и вследствие употребления бессоюзных сложных предложений с изъяснительными отношениями. Всё это, вместе с лексическим содержанием, создает эмоциональный фон с семантикой тревоги, точки возникновения которой маркированы с помощью нетрадиционной пунктуации. Увеличение количества однотипных синтаксических средств помогает передать впечатление нарастания этого эмоционального состояния.

С помощью синтаксических средств и пунктуации демонстрируется, как в мыслях персонажа смешиваются тревога и неуверенность:

Только он хотел открыть дверь, ведущую в кабинет, как он вспомнил (он было и вовсе забыл): да, да — глаза: расширились, удивились, сбесились — глаза разночинца... И зачем, зачем был зигзаг руки?.. Пренеприятный. И разночинца как будто бы видел — где-то, когда-то: может быть, нигде, никогда... (Белый 1981: 33).

Незавершенные мысли героя перескакивают с одного предмета на другой, построение фраз имитирует разговорный синтаксис. Повторяющийся элемент *и* вносит в отрывок экспрессивность, а тире размечают фокусы высказывания (Шубина 2006: 137), привлекая внимание читателя.

Первым фокусом оказывается слово *глаза*, сопровождаемое уточнением *расширились, удивились, сбесились*. Уточняются не внешние характеристики, а эмоции и состояния, приписываемые глазам. Логика нарушается, свидетельствуя о беспокойном состоянии персонажа. Размышления не доводятся до конца, в них возникает новая тема. Персонаж вспоминает движение руки незнакомца: *И зачем был зигзаг?.. Пренеприятный*. Вопросительное предложение не получает ответа, поскольку следующая реплика — это продолжение мысли о том же зигзаге. Повисший в воздухе вопрос создает семантику неуверенности.

В последнем предложении эмоция удваивается, неуверенность выражается и вербально, и синтаксически. На вербальном уровне контекстуальное противопоставление лексем *где-то, когда-то* и *нигде, никогда* создает ситуацию взаимоисключения фактов. Первая часть сложного предложения (неполное двусоставное предложение, в котором отсутствует подлежащее) содержит выделенный с помощью тире информационный фокус *когда-то*. Во второй части элиминированы главные члены, а в зоне информационного фокуса оказываются обстоятельства *нигде, никогда*. Синтаксическая организация предложения

отвлекает внимание читателя от деятеля и действия, выводя на первый план противопоставленные друг другу обстоятельства. Всё вместе способствует формированию имплицитной семантики неуверенности и тревоги, причем неуверенность оказывается более сильной.

Нестандартная пунктуационная разметка способствует созданию неровного ритма отрывка, что заставляет читателя внимательно вчитываться в текст. В романе используются специальные «пунктуационные сигналы», например, полстроки многоточий, размещенных с левой стороны. Применение этого знака представляет собой реализацию монтажного принципа, когда абзац разделяется на «кадры». Полстроки многоточий выступает эквивалентом вертикальному пробелу, выполняющему ту же функцию. Кроме того, строки, наполовину заполненные многоточиями, могут использоваться как маркеры изменения темы размышлений персонажа. Это наблюдается в крайне любопытном примере:

Нужный вам материал в виде бомбы своевременно передан в узелке...» Николай Аполлонович к этой фразе придрался: нет, не передан, нет, не передан! И, придравшись, он ощутил нечто вроде надежды, что все это — шутка... Бомба? .. Бомбы нет у него?!.. Да, да — нет!!

(Полстроки многоточий)

В узелке?!

(Полстроки многоточий) (Белый 1981: 184–185).

Пунктуационные знаки опровергают вербализованную мысль персонажа. Фраза *Бомбы нет у него?!* выражает отрицание того, о чем персонаж прочитал в письме, однако постановка вопросительного и восклицательного знаков показывает осознание персонажем того, что бомба находится в его доме. Следующее затем многоточие обозначает мыслительный процесс, результат которого выражает экспрессивный малый абзац *В узелке?!*, также отделенный от следующего текста многоточием. Повтор единицы *в узелке* и пунктуационные знаки помогают формированию подтекстовой семантики ужаса. Вопросы без ответов привносят в эмоциональную картину семантику смятения. Неполные строки многоточий, как и вертикальный пробел, участвуют в «ранжировании компонентов текста по степени их информативной, коммуникативной и прагматической значимости, а также в кодировании смысла» (Шубина 2006: 88). Помещение предложения *В узелке?!* в изолированную позицию между двумя неполными рядами многоточий графически выделяет его и делает этот компонент самым значимым из всех остальных элементов высказывания.

Эмоциональный подтекстовый уровень, на котором содержится информация о переживаемых персонажами эмоциях, формируется практически во всем тексте романа А. Белого. Для привлечения внимания

читателя к тем отрезкам текста, в которых наблюдается расслоение смысла, последовательно используется авторская пунктуационная разметка. Кроме того, пунктуационные знаки, применяемые не стандартным образом, служат для отражения в тексте особенностей разговорной речи и передачи хода мысли персонажей. В результате этого происходит выдвижение необходимой для понимания эпизода информации на первый план и разделение всей информации отрывка текста по степени значимости. Развертывание повествование на эмоциональном фоне углубляет текст, воздействует на читателя и вовлекает его в сопереживание персонажам.

В произведениях М.А. Булгакова орнаментальность отразилась «*более или менее последовательно*» (Кожевникова 1976: 56), на синтаксическом уровне она проявляется в виде повторов, которые скрепляют текстовые отрывки и способствуют формированию дополнительных экспрессивных и эмоциональных смыслов, а также реализуют значимый для орнаментальной прозы «*принцип возвращения*» (Кожевникова 1976: 59).

В прозе М.А. Булгакова отрывки со скрытым эмоциональным смыслом, создаваемым синтаксическими средствами, не являются постоянным компонентом текста (в отличие от романа «Петербург»), однако присутствие подтекста подчеркивает важность определенных эпизодов и привлекает к ним внимание читателя. Установлено, что произведения А. Белого, особенно популярный в 1910–1920-е годы «Петербург», оказали существенное влияние на творчество Булгакова (Долгополов 1999: 167; Соколов 1998: 70). Это позволяет задаться вопросом, в какой мере в булгаковских текстах, отражающих влияние орнаментальности, проявляются специфические синтаксические черты, выявленные в произведении А. Белого, в частности, создание подтекстового смыслового уровня.

Синтаксически формируемый эмоциональный подтекст встречается как в рассказах, так и в романах М.А. Булгакова. Ярким примером формирования эмоционального подтекста является рассказ «Красная корона» (1922), имеющий подзаголовок *Historia morbi* ('история болезни', лат.). Рассказ написан от лица персонажа, попавшего в психиатрическую клинику после того, как у него на глазах в бою погиб его младший брат. По ночам персонажу чудится, что к нему приходит погибший, а дни проходят в ожидании этих видений.

Рассказ начинается следующим образом: *Больше всего на свете я ненавижу солнце. Громкие человеческие голоса и стук. Частый, частый стук* (Булгаков 1989, 1: 286). Парцеллированные конструкции, сопровождающиеся повтором слова *стук*, находятся в сильной позиции — в начале текста. Речь персонажа-рассказчика расслаивается: кроме вербализованного сообщения, в ней передается и душевное состояние говорящего. Приведенный отрывок, с одной стороны, передает негативное отношение персонажа к ряду явлений, с другой стороны, содержит

скрытую семантику тревоги. Таким образом, в самом начале рассказа на имплицитном смысловом уровне появляется тревога как основная эмоциональная характеристика состояния персонажа.

Эмоциональный подтекстовый фон в следующем примере создает тревога, смешанная с отчаянием:

Я ко всему привык. К белому нашему зданию, к сумеркам, к рыженькому коту, что трётся у двери, но к его приходам я привыкнуть не могу. В первый раз ещё внизу, в №3, он вышел из стены. В красной короне (Булгаков 1989, 1: 289).

Эмоциональный подтекст формируется парцелляцией, кроме того, цепочка соединенных бессоюзной связью однородных членов, вынесенных в первый парцеллят, привносит в отрывок экспрессию.

Так же, как в романе «Петербург», в рассказе применяется разделение следующих друг за другом сцен с помощью вертикального пробела:

Что может случиться за один час? Придут обратно. И я стал ждать у палатки с красным крестом.
(Пробел)

Через час я увидел его. Так же рысью он возвращался. А эскадрона больше не было (Булгаков 1989, 1: 288).

Вертикальный пробел, как активно применяемое средство внешнего оформления текста, непосредственно воздействует на процесс восприятия текста читателем, распределяя компоненты текста по степени их информативной, коммуникативной и прагматической значимости, и участвуя в кодировании смысла (Шубина 2006: 88). В приведенном выше примере пробел, с одной стороны, служит завершением части рассказа, подводит итог описанию того времени, когда персонаж еще не был болен, с другой стороны, способствует выдвижению на первый план следующей темы, изложенной в абзаце с парцелляцией: *Через час я увидел его. Так же рысью он возвращался. А эскадрона больше не было*. Повествование прервано, два эпизода объединены только повторами подлежащего *я* и единицы *час*, иные языковые показатели связи между отрывками отсутствуют. Повторы способствуют созданию в двух отрывках, разделенных пробелом, эмоционального подтекста с семантикой отчаяния. Парцелляция создает во втором отрывке подтекст, передающий ужас персонажа.

Появление пробела предоставляет читателю возможность самостоятельно домыслить, что могло происходить с персонажем в течение того часа, когда он ждал возвращения брата. Скрытая в пробеле сюжетная информация может быть выявлена в зависимости от индивидуального тезауруса читателя, однако ее восстановление не обязательно для развития повествования. Реализующийся таким образом

монтажный принцип организации текста оказывает сильное воздействие на читателя, вовлекая его в соавторство, вынуждая выявлять скрытые эмоциональные смыслы. Как писал Ю.Н. Тынянов, пропуски, возникающие в тексте, представляют собой «композиционный прием, все значение которого <...> в словесной динамике произведения» (Тынянов 1977: 60). Динамизм рассказа высок, отрывочность подачи информации напоминает движение камеры, выхватывающей различные эпизоды. Разорванность описания формирует особый ритм повествования, что тоже играет важную роль в создании имплицитного смысла.

Обнаруживание эмоциональных смыслов, скрытых в изменении привычного синтаксиса повествовательного текста и возникающих при употреблении экспрессивных синтаксических средств, приводит к выявлению испытываемых персонажем эмоций, а, следовательно, к выяснению причин, по которым персонаж оказался в психиатрической клинике. Таким образом, эмоциональный подтекст способствует прояснению сюжета рассказа.

Наряду с эмоциональным подтекстом, в прозе М.А. Булгакова актуализируется конвенциональный подтекст, передающий информацию, которую писатель не считает нужным (или не может) сообщить вербально. Данный тип подтекста принципиально отличается от фоновых знаний тем, что его присутствие обозначено не лексически, а с помощью конкретного лингвистического средства — неопределенно-личных предложений.

Особенно ярко это проявляется в романе «Мастер и Маргарита», например: *Там с Никанором Ивановичем <...> вступили в разговор* (Булгаков 1989, 2: 487). Основу приводимого ниже описания беседы составляют неопределенно-личные предложения, в которых интересны не только сами глагольные формы, но и их контекстуальное окружение: — *То есть как? — спросили у Никанора Ивановича, прищуриваясь* (Булгаков 1989, 2: 487); — *Про кого говорите? — спросили у Никанора Ивановича* (Булгаков 1989, 2: 487); — *Откуда валюту взял? — задушевно спросили у Никанора Ивановича* (Булгаков 1989, 2: 487). Сказуемое *спросили* сопровождается в одном случае деепричастием, а в другом случае наречным определителем, характеризующим манеру речи. Непонятно, сколько человек участвует в беседе, но точно известно, как они произносят свои реплики. В данном случае реплики подаются определенной группой людей (Тестелец 2001: 311), а именно, сотрудниками следственных органов.

С одной стороны, чтобы понять, как повернется судьба героя, читатель должен следить за репликами всех персонажей, участвующих в беседе; с другой стороны, нарочитое стремление не упоминать имени, должности или каких-либо других идентифицирующих данных второго участника диалога (собственно производителя действия) делает ситуацию почти мистической: Никанор Иванович беседует с безликой силой. Однако

вместо того, чтобы скрывать исполнителей действий, неопределенно-личные предложения парадоксальным образом приводят читателя к безошибочному выводу о том, в какую организацию попал персонаж. Возникающий конвенциональный подтекст уточняет обстоятельства действия, не загружая текстовое пространство вербализованными описаниями.

В булгаковской прозе активно применяются деление текста на короткие, состоящие из одного слова, абзацы и пунктуационная разметка, организующая поле зрения читателя. Эти лингвистические средства, вместе с повтором, объединяющим реплики персонажей со словами автора, также служат для создания эмоционального подтекста. Например:

— Да что Вы, Алексей Васильевич!.. Ведь это такие мерзавцы! Это же совершенно дикие звери. Ладно. Немцы им покажут.

Немцы!!¹

Немцы!!²

И повсюду:

Немцы!!!³

Немцы!!⁴ (Булгаков 1989, 1: 73).

Четыре абзац-повтора сопровождаются восклицательными знаками, причем повтор №3 содержит три знака (*Немцы!!!*). Этот абзац оказывается сдвинутым: в тексте он расположен под правым краем предыдущего абзаца, таким образом, реплика выделена на фоне восклицаний, как крик. Так же, как в романе «Петербург», важное обстоятельство выделяется в отдельный кадр. Кроме создаваемой повтором и визуальным оформлением экспрессивности, в отрывке присутствует тревога, нарастающая в коротких абзацах и затем, согласно указаниям пунктуационных знаков, немного спадающая. Частица *ладно*, выделенная в парцеллях, свидетельствует о присутствии в реплике персонажа угрозы (угроза адресована названным мерзавцами крестьянам), однако продолжение этой реплики в абзацах-повторах свидетельствует о том, что персонаж встревожен, и скрытая эмоция сильнее, чем эксплицированная угроза. Как и в романе А. Белого, монтажный принцип организации текста заставляет читателя самостоятельно выявлять смысл на стыке отрывков. Пунктуация и графическое оформление абзацев выступают в роли направляющих знаков на этом пути, а применение конструкций экспрессивного синтаксиса привносит в отрывки имплицитный эмоциональный смысл, формирующий фон повествования.

Таким образом, в произведениях А. Белого и М.А. Булгакова, содержащих черты орнаментальности, наблюдаются сходные принципы синтаксической организации текста, направленные на создание многоуровневой смысловой структуры. Этой цели служит использование конструкций экспрессивного синтаксиса, использование нестандартной

пунктуационной разметки, разделение текстовых отрывков на компоненты с помощью вертикального пробела или (как в романе «Петербург») эквивалентного ему знака, а также применение монтажного принципа соединения абзацев. Примечательно, что в прозе обоих авторов преобладающей подтекстовой эмоцией оказывается тревога.

Формирование различных типов подтекста и изменение с их помощью структуры текстового смысла происходит вследствие изменения обстоятельств человеческого существования и отражает особенности восприятия мира человеком. Потребность говорящих в адекватном выражении, которая приводит к изменению состояния языка, является следствием развития общества и мышления и в то же время оказывается стимулом к поиску новых средств передачи смысла. Единые принципы человеческого мышления и сходный культурный и жизненный опыт позволяют читателю опознавать эмоции, присутствующие на имплицитном уровне, а также выявлять конвенциональный подтекст, понимание которого не только уточняет смысл читаемого, но и влияет на процесс восприятия текста. **Эмоциональный подтекст** расширяет представления о состоянии персонажа в излагаемой ситуации. **Конвенциональный подтекст** дает возможность установить обстоятельства протекания действия, не отвлекаясь на длинное описание. Включение в смысловую структуру текста обоих типов имплицитного смысла способствует максимально точному раскрытию авторского замысла и создает многоуровневую структуру текстового смысла, которую способен декодировать интерпретирующий смысл читатель. Таким образом, подтекстовая смысловая составляющая превращается в значимый компонент, изначально закладываемый автором в конструкцию текста.

Оба типа подтекста отражают позицию повествователя путем передачи свойственных ему *«двух типов отношения <...> к своей речи: субъективно-оценочного и коммуникативного; оба эти отношения могут получать как эксплицитное, так и имплицитное (чисто грамматическое) выражение»* (Алисова 1971: 64). Таким образом, если вербализованная информация относится к сфере диктума, т.е. сообщения о действительности, то подтекстовые смыслы передают отношение говорящего или пишущего к сообщаемому и относятся к сфере модуса. Построение двухуровневой смысловой структуры оказываются способом передачи в тексте диктумно-модусного соотношения.

Включение в смысловую структуру художественного текста подтекстовых смыслов свидетельствует о том, что автор рассчитывает на способность читателя самостоятельно обнаруживать и выстраивать смысловые уровни. Читатель учится интерпретировать прозу иного типа, открывая для себя новые возможности языка художественной литературы,

а подтекстовые смыслы становятся действенным средством воплощения авторского замысла и активизации потенциальных возможностей языка.

БИБЛИОГРАФИЯ

- АКИМОВА, Г.Н. (1990), *Новое в синтаксисе современного русского языка*, Москва, Высшая школа.
- АЛИСОВА, Т.Б. (1971), «Дополнительные отношения модуса и диктума», *Вопросы языкознания*, 1, 52–64.
- БЕЛЫЙ, А. (1981), *Петербург: Роман в 8-ми главах с прологом и эпилогом*, Москва, Наука.
- БУЛГАКОВ, М.А. (1989), *Избранные произведения. В 2 томах*. Киев, Дніпро.
- ВАЛГИНА, Н.С. (2003), *Теория текста*, Москва, Логос.
- ГАЛЬПЕРИН, И.Р. (2004), *Текст как объект лингвистического исследования*, Москва, Эдиториал УРСС.
- ГАСПАРОВ, М.Л. (1995), «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама: Апокалипсис и/или агитка?», *Новое литературное обозрение*, 16, 105–123.
- ГОЛЯКОВА, Л.А. (2006), «Подтекст: прагматические параметры художественной коммуникации», *Филологические науки*, 4, 61–68.
- ДОЛГОПолов, Л.К. (1999), *Андрей Белый и его роман «Петербург»*, Ленинград, Советский писатель, Ленинградское отделение.
- ДОЛИНИН, К.А. (1983), «Имплицитное содержание высказывания», *Вопросы языкознания*, 6, 37–47.
- ЖИРМУНСКИЙ, В.М. (1928), *Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926 гг.* Ленинград, Academia.
- КАЙДА, Л.Г. (2004), *Стилистика текста: от теории композиции — к декодированию*. Москва, Флинта.
- МАСЛЕННИКОВА, А.А. (1999), *Лингвистическая интерпретация скрытых смыслов*, Санкт-Петербург., Изд-во Санкт-Петербургского университета.
- КОЖЕВНИКОВА, Н.А. (1976), «Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой», *Известия АН СССР. Серия лит. и яз.* Т.35, 1, 55–66.
- КУБЛЯКОВА, Е.С. (2001), «О тексте и критериях его определения», *en Текст. Структура и семантика. Доклады VIII Международной конференции МГОПУ им. Шолохова*. Т.1. Москва, СпортАкадемПресс.
- ПУШКАРЕВА, Н.В. (2012), «Структура текстового смысла в русской прозе (лингвистический аспект)» [Consulta: 22/07/2012]. Disponible a <http://revistes.ub.edu/index.php/AFLM/article/view/2238/>
- РОГОВА, К. А. (2001), «О значении и употреблении обобщенно-личных предложений» *en Тенденции развития русского языка. Сборник статей к 70-летию проф. Г. Н. Акимовой, проф. В. И. Трубинский (coord.)*, СПб., Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, pp. 155-164.
- СОКОЛОВ, Б.В. (1998), *Булгаковская энциклопедия*, Москва, Локид; Миф.
- СУХИХ, И.Н. (2008), «Чехов в XXI веке. Три этюда», *Нева*, 8, 64–177.

- ТЕСТЕЛЕЦ, Я.Г. (2001), *Введение в общий синтаксис*, Москва, Изд-во Российск. гос. гуманит. ун-та.
- ТЫНЯНОВ, Ю.Н. (1977), «О композиции «Евгения Онегина» en Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, Наука, 52–78.
- ШУБИНА, Н.Л. (2006), *Пунктуация современного русского языка*, Москва, Издательский центр «Академия».
- ЯНОВСКАЯ, Л.А. (2010), «Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри, В зеркалах булгаковедения», *Вопросы литературы*, 3, 5–72.